

Saulo Benavente, Armando Discépolo y la escenografía de *Cremona*

Por Francisco Javier

Un intento de rescate de la obra del escenógrafo Saulo Benavente. Durante cincuenta años -entre los años 30 y los 80- fue en la Argentina un referente obligado para todo aquel que hiciera de la escena su ámbito de creatividad.

Desde hace largo tiempo vengo ocupándome de investigar el espacio escénico en relación con la arquitectura teatral y el espectáculo, y dentro de este campo de significación, la escenografía.

Así fue como hace ocho años escribí un breve trabajo sobre las escenografías creadas por Saulo Benavente para cinco espectáculos en los que tuve alguna participación, sea como director sea como colaborador en la puesta en escena o en el trabajo escenográfico.

Dado la amistad que me vinculó a este gran artista y mi deseo de contribuir a la recuperación de su obra, me volqué a explorar más que la escenografía en sí misma como objeto escénico, el proceso de su creación y su funcionalidad en el desarrollo del espectáculo.

Me estimuló a profundizar este enfoque el hecho de que al intentar valorizar la obra del escenógrafo, al intentar explicar por qué se podía considerar un gran maestro, siempre necesitaba apoyarme en el proceso de creación.

Por otra parte, en los trabajos sobre escenografía a los que tuve acceso, había echado de menos los puntos de vista, los conceptos, los recursos técnicos que podían aclarar la obra de un gran escenógrafo en actividad o ya desaparecido.

Titulé el libro *La creatividad en la obra del escenógrafo Saulo Benavente* (Editorial Leviatán, Bs. As., 1989), y me apliqué - como dije antes - a mostrar cuáles eran los caminos que Benavente había recorrido para crear una escenografía. Opiné que esto podía ser interesante no porque constituyera un modelo para imitar sino porque a un futuro escenógrafo podía estimularlo en su búsqueda de un modo de trabajo personal.

En el libro reuní el análisis de las escenografías de cinco espectáculos argentinos y latinoamericanos; los elegí por el tema y el origen cultural de sus creadores. Son *Cremona*, de Armando Discépolo; *El límite* de Alberto de Zavalía; *Muestra de teatro breve argentino* integrado por *El amor de la estanciera*, de autor anónimo, *Entre bueyes no hay cornadas*, de José González Castillo y *Mustafá* de Armando

Discépolo y Rafael de Rosa; *Marianita Limeña*, ópera de Valdo Sciammarella, libro de Francisco Javier; *La carroza del Santísimo Sacramento* de Prosper Mérimée.

En homenaje a Benavente, quien no dejó nada escrito, me permito reproducir aquí algunas de sus ideas. En 1975, cuando yo estaba preparando mi tesis de doctorado en París, él prácticamente me dictó el texto que consigno a continuación, y lo corrigió una vez fijado en el papel. Por ello creo que es el único texto que le pertenece y que está registrado e impreso. Lo acompañaré con algunos párrafos de la primera parte del libro que escribí y con los que busco apresar rasgos de su creatividad. Finalmente, transcribo el análisis de una de sus escenografías más celebradas, la de *Cremona*.

Mucho se ha hablado de la magia y la poesía de las escenografías de Saulo Benavente. Naturalmente, todo intento de explicación fracasará ante el hecho artístico hoy irrecuperable. Pero vale la pena reunir algunos datos que permitan al menos un intento de aproximación al fenómeno.

Se puede hablar quizá de ciertas elecciones básicas que aparecen en todos sus trabajos y que, a mi manera de ver, generan ese efecto. .

En primer lugar, el hecho de que no transponía al escenario la realidad de manera fiel sino su propia imagen de esa realidad, metamorfoseada -como él mismo lo explicaba- por el recuerdo, la reminiscencia, el ensueño... Su sentido de la síntesis y de la simplicidad, unidos a un sentimiento de goce por la actividad teatral (que contagiaba a todos), completaban la operación. Por este camino le era posible acercarse a la esencia misma de la imagen real propuesta.

En segundo lugar, la recurrencia a imágenes metafóricas o a intuiciones potentes. Un ejemplo: la coloración de la escenografía de L'ivrogne corrigé, ópera de Cristóbal Glück producida por Opera de Cámara en 1957, estaba dominada por los más variados tonos que caracteriza a los vinos: el amarillo dorado, el rojizo, el violáceo.

Finalmente, -y esto parece ser decisivo- Saulo Benavente tomaba siempre el partido del escenario y de los materiales a los que recurría; no imitaba con ellos, creaba por medio de ellos dándoles el primer papel en esa creación. Esta actitud ya está ga-

rantizando por sí sola la instalación en la escena de una transmutación, de una verdadera alquimia.

Benavente siempre decía que le interesaba fundamentalmente el tema del tiempo en la escenografía y que deseaba poseer la capacidad, la sensibilidad y los recursos suficientes para impulsar un gran movimiento de investigación y de creación sobre el tema.

“Respecto del espacio escénico, he luchado siempre contra los prejuicios del espectador, quien supone que el espacio escénico termina allí donde termina la escenografía: madera, papel, tela, plásticos, luz, etc. El espectador establece entonces una separación neta entre el espacio que encierra la escenografía -el espacio escénico de las acciones- y el espacio más allá de ésta, digamos el espacio extraescénico.

El espacio escénico se extiende más allá de la escenografía misma; la escenografía está emplazada precisamente en ese espacio y no hace más que delimitar una zona que permanece estrechamente ligada a las

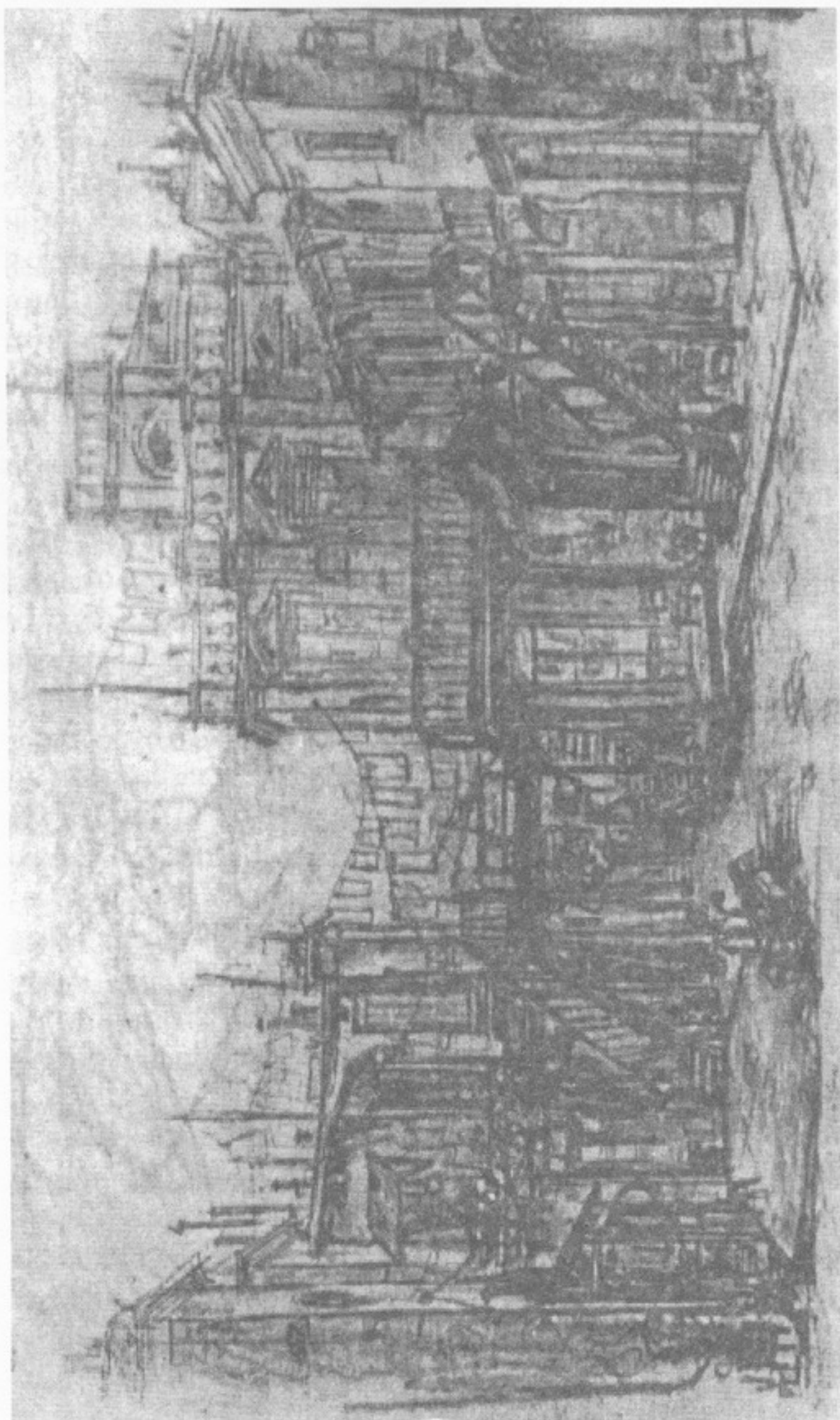
otras, que poseen la misma naturaleza. El espacio escénico es infinito, fluido, y se extiende por todas partes, alrededor de la escenografía y de la escena arquitectónica propiamente dicha.

De acuerdo con esta imagen del espacio donde va a concretarse el hecho teatral, el trabajo creador de Benavente reconoce un punto de partida fundamental: "La escena no es un espacio vacío donde hay que ubicar los elementos escenográficos, sino lo contrario; es el espacio infinito y fluido colmado de objetos heteróclitos. Todo está allí, en ese volumen reducido del espacio fluido y continuo donde el tiempo y las limitaciones geográficas han sido abolidas. Todo está allí en extraña acumulación, desde el sitial cotidiano del faraón, por ejemplo, hasta la réplica enérgica de una muchacha mexicana contemporánea que rehúsa entregarse a su amigo.

"El trabajo delicado del escenógrafo empieza entonces con la eliminación progresiva de todo cuanto no es necesario para el espectáculo que se

instala en el lugar. Se transforma en un seleccionador. Su trabajo consiste en vaciar el espacio colmado y no en llenar el espacio vacío."

Unas líneas más abajo, el escenógrafo explica cómo esta concepción del trabajo se concreta en la escena: "En primer lugar -dice- se trata más bien de una actitud mental, de una conducta, de una disciplina. Porque es preciso desterrar el prejuicio tanto en los creadores del espectáculo como en los espectadores, de que el espectáculo se desarrolla en un plano bidimensional. Con la supresión de todo cuanto puede corresponder a una imagen pictórica de la escena, la materia tridimensional en la que estamos sumergidos cobra absoluta prioridad. He aquí la atmósfera concreta, esa pasta aérea, en la que uno se propone horadar, recortar lo que es necesario para el hecho teatral, trabajo que se realiza en un medio tridimensional en el sentido más estricto. Aquí donde está todo, horado el espacio que corresponde a los objetos que constituyen el mundo de los personajes, mientras recha-



zo para siempre (desde el punto de vista de este espectáculo, obviamente) aquellos objetos que pertenecen a otros espectáculos virtuales.

En este espacio, todas las formas tridimensionales, todos los volúmenes pueden existir. Es el caso de un ratón en el interior del queso, a medida que se come el queso, va creando distintos volúmenes. Lo mismo en el caso de un submarino en el mar, de un avión en el aire o de un excavador en la tierra.

Es una manera de modelar el espacio, de delimitarlo. Es esto, y no otra cosa, lo que sorprende tanto en las obras del gran escultor Henry Moore.

Cumplida esta operación, me divierto examinando el espacio lleno de huecos donde se va a desplazar el actor. Me interesa la zona donde no hay nada, es decir, el espacio entre los volúmenes ya fijados donde el actor tiene que llevar a cabo sus acciones. Entonces, se trata de establecer relaciones entre los huecos hechos y los huecos que hará el actor, jugar con los volúmenes que se atraen o se rechazan, que armonizan o no.”

Cremona

El texto dramático de Armando Discépolo, la concepción del espectáculo por el director, Roberto Durán, la dirección del Teatro Municipal General San Martín y el propio Saulo Benavente con su particular modalidad creadora, interactuaron para dotar al espectáculo, *Cremona*, de una escenografía.

La descripción que hace Discépolo del patio del conventillo donde se desarrolla su drama -lo llama grotesco en seis luces- lanza una primera línea de fuerza organizadora del proceso de creación.

Se trata de un ámbito escenográfico estructurado arquitectónicamente: dos cuerpos de edificio -planta baja y un piso-, desde ambos laterales, determinan un patio interno; las habitaciones se vuelcan hacia él desde los dos niveles; el patio está comunicado con otro que se aleja hacia foro y comunica supuestamente con la calle; un puente practicable vincula los corredores-balcones de la parte superior de ambos cuerpos y contribuye a demar-

car el vano, debajo del puente, por donde fluye el espacio de un patio a otro.

Discépolo cuando califica estos dos patios, emplea la palabra “tortuosos”. Varias puertas de diferentes tamaños, colores y materiales; “ventanas, recovecos, covachas” carcomen los muros. Hay tres escaleras, y terrazas. Respecto de los materiales con que se construyó el “conventillo enorme”, Discépolo dice: “Lo fabricaron con cal y barro; con ladrillo y tejas y madera; baldosa y zinc; con viejo y nuevo y sin plan alguno, esto lo ha hecho pintoresco”.

El referente está al alcance de la mano. Ese pintoresquismo que suele acompañar a la pobreza y a la desgracia es fácilmente detectable en la ciudad. En la memoria de cualquier ciudadano están alojadas las imágenes que se corresponden con la descripción ofrecida por el autor.

Boceto de la escenografía de *Cremona*

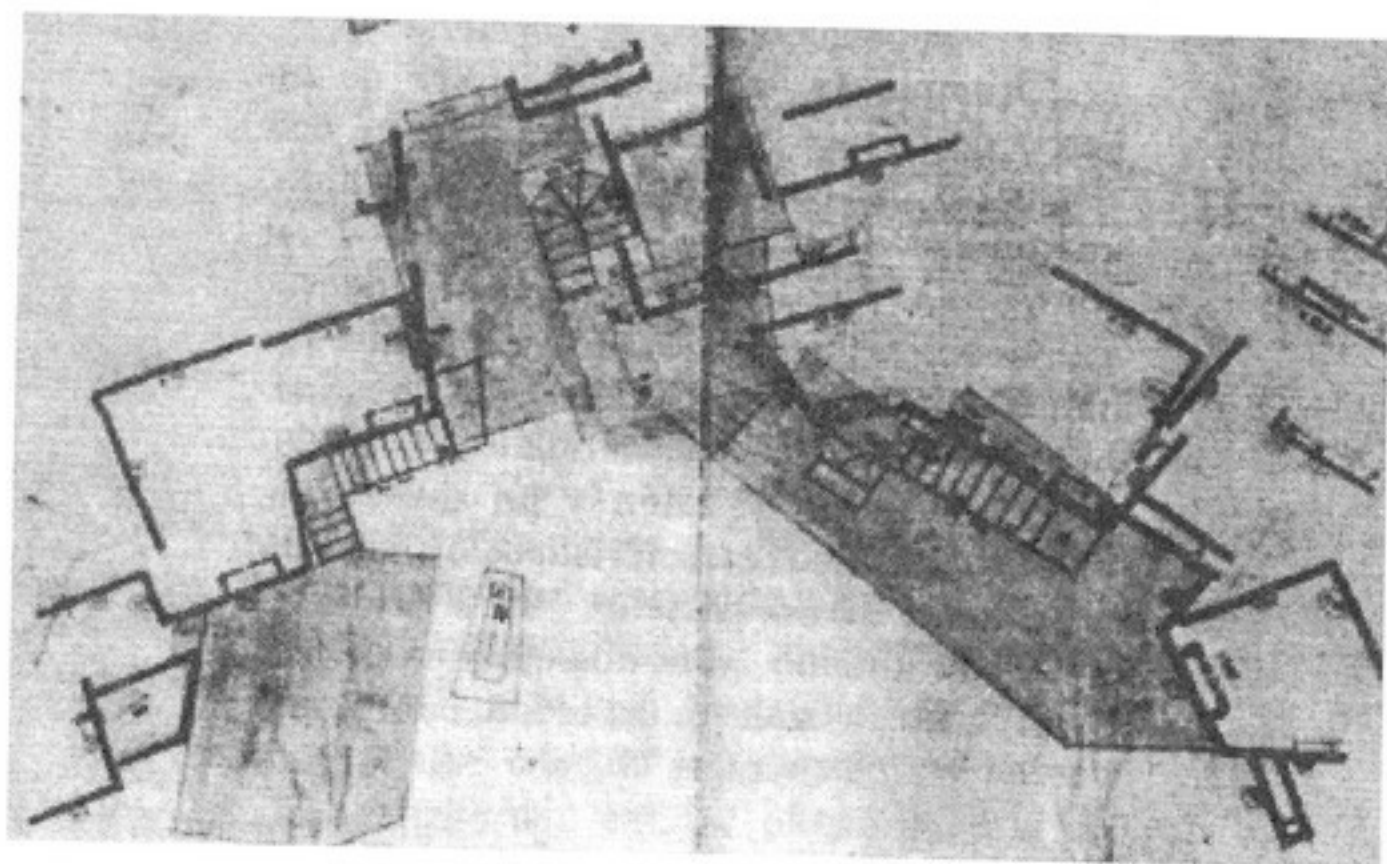
Más que del interior de una casa, más que patios interiores, se tiene la impresión de patios

ubicados en la calle, entre frentes de edificios. El escenógrafo tomó libremente elementos arquitectónicos de la ciudad y les dio una nueva organización espacial. La imagen de abigarramiento y de caos formal coincide con la del referente.

Los esbozos de la escenografía de Benavente conservados juntamente con el boceto final, los bocetos de los trajes, la lista de la compleja utilería y otros materiales, señalan el camino recorrido por el escenógrafo para alcanzar su objetivo.

Al igual que en todos los casos de la creación de una escenografía -como lo ha explicado desde la cátedra- empieza jugando con los volúmenes en el espacio neutro de la hoja de papel, habida cuenta de las características del escenario de la sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín, donde se iba a instalar el espectáculo.

Los esbozos muestran un juego de dos volúmenes -los dos cuerpos del edificio-, en los que se inscriben los registros de la planta baja y del primer piso y atisbos de elementos archi-



tectónicos. En el espacio, los volúmenes ubicados a ambos lados y el puente que los une, parecen determinar -por su paralelismo con la boca de la escena- una segunda embocadura. Imposible no pensar en el teatro dentro del teatro; cada personaje que ingresara desde el patio de foro al patio interno, se constituiría en actor de los personajes-espectadores que lo observarían desde el patio-platea y desde la baranda-palco del primer piso.

El cruce ortogonal de líneas que resulta inevitablemente de una estructura como la del conventillo, se constituye en una trampa que hay que sortear. Acaso sea éste el primer

partido que haya tomado Benavente: ubicar ambos volúmenes, desde los laterales, según líneas quebradas, oblicuamente en relación con la boca de escena. Desde esta perspectiva, todos los elementos de la escenografía encuentran una lógica y armónica distribución. Las puertas y las ventanas, en una alineación más dinámica para la vista del espectador; el puente, liberado de la necesidad de constituirse en un rígido marco cuadrangular; las escaleras formando ángulos expresivos con el muro y las barandas de los corredores-balcones. Así está preparada la base para verter volumétricamente la característica enunciada por

Discípulo: “patios tortuosos”. Los elementos decorativos, los colores, la luz y la acción propiamente dicha aportarán lo suyo para lograr esa calidad, pero la base ya está echada para que lo tortuoso surja desde los cimientos.

Sobre esta estructura irán apareciendo elementos escenográficos -el cuartito de madera, la cocina improvisada junto a la pared, en el exterior; el piletón común, la ropa tendida, las chimeneas, la escalera de caracol de hierro -que hacen coincidir la imagen aportada por la escenografía con una imagen del conventillo real. Pero esta coincidencia es sólo aparente: aunque haya elementos que se asemejan, la estructura no es la misma, el juego de los elementos es diferente, los colores, también. Son precisamente esos elementos los que crean el fenómeno verosimilitud-magia de esa “realidad otra” que es el espectáculo. Generalmente reconocemos una calle, una casa, a una persona, por un detalle que nos resultó llamativo. El resto permanece en la indefinición mágica del recuerdo, quizá, justa-

mente, gracias a ese detalle. Y es el caso de la escenografía de *Cremona*.

Planta de la escenografía de *Cremona*

El dibujo muestra cómo el escenógrafo jugó con los elementos integrantes de su escenografía. Las líneas indican la implantación de los muros; ninguna de ellas corre paralela a la boca de escena: crean un entrecruzamiento de líneas oblicuas.

“Rompió la arquitectura típica de un barrio de Buenos Aires de fines de siglo, con elementos del conventillo: creó un mundo, una ciudad. Deshizo, y puso elementos del conventillo. Creó un ordenamiento nuevo, artístico”, explica el escenógrafo Mario Vanarelli examinando el boceto de *Cremona*. Las terrazas tienen balaustradas con molduras y triángulos de latón y un abanico de flechas, elementos característicos de la arquitectura del barrio porteño. “Para explicitar una clara división entre dos casas contiguas, en el frente, a la altura del techo,

coincidiendo con la medianera, se ubicaba ese triángulo de latón. Cuando se crea una escenografía sobre una ciudad, hay que dar elementos de la ciudad”, continúa Vanarelli.

Definido el juego de volúmenes, determinadas las características de la construcción del barrio porteño, Benavente instaló el conventillo en ese rincón imaginario, inventado, de la ciudad de Buenos Aires. Aparecen así los diversos materiales que la gente de escasos recursos suele emplear en esas ocasiones, lo más barato o lo que tiene a mano. Y todo es improvisado y precario. La forma arquitectónica amenaza perderse debajo de ese caparazón de agregados. Sólo aquello que fue destinado a coronar la construcción -las balaustradas y los triángulos de latón- emergen de entre el caos, trayendo la presencia de la ciudad.

La lista de la utilería, incluida en *Aclaraciones y precisiones diversas referentes a la confección de la escenografía*, ayuda a vislumbrar la marea de elementos que Benavente fue agregando a la construcción básica. Al recorrerla se tiene la impresión

de asistir a la real ocupación de una casa grande por un grupo de familias proletarias. “3 cocinitas de hierro y chapa, 5 sillas variadas, 4 sillas de paja”... “1 catre tijera, 2 camas de hierro”... “1 máquina de coser antigua, 1 fiambarrera de alambre tejido, 5 jaulas con pájaros, 4 cortinas de junco, 100 m. de sogas para colgar ropa, 60 prendas para colgar”. La lista comprende 146 rubros.

“El escenógrafo comparte con el director la responsabilidad de la puesta en escena”, afirmaba siempre Benavente. De su participación en *Cremona* habla una “grilla” hecha de puño y letra donde discrimina y relaciona algunas alternativas de la marcha del espectáculo:

Actos
Cuadros
Página
Motivo
Movimiento
Efecto
Duración
Entran
Salen
Quedan
Observan

Otro cuadro, puntualiza las horas y los días que separan los actos entre sí, y el momento del día en que ocurren las acciones:

Acto primero		Noche de luna
Acto segundo	9 días después	Noche dramática
Acto tercero	40 días después	Crepúsculo
Acto cuarto	1 hora después	Noche avanzada
Acto quinto	horas después	Alba gris
Acto sexto	45 días después	Noche oscura avanzada

En *Aclaraciones y precisiones diversas referentes a la confección de la escenografía* hay importantes detalles:

“Las construcciones deberán aparentar vejez, estado ruinoso, abandono, acumulación de deterioros. Debe hacerse evidente la realidad de los materiales con que supuestamente se ha construido el edificio original y las habitaciones y dependencias añadidas.

Deberá pues, acudirse no sólo a los recuerdos propios de la buena confección de las formas y estructuras y de la buena pintura sino también y fundamentalmente, al empleo de materiales plásticos (pastas de papel, enduidos, tratamientos de texturas, etc.) y elementos reales (maderas usadas, chapas

de zinc, hojalata, vidrio, etc.). Especial cuidado deberá prestarse a las roturas e irregularidades de contornos, así como

a los envejecimientos y patinados.

La escalera 501 deberá ser realmente de hierro.

Los ‘recortes’ y achaflanados marcados en los bordes de los bastidores, realizados fielmente.

El piso y los practicables - donde se indica- irán cubiertos de baldosas ‘individuales’, recortadas en ‘tabladura’ o madera terciada y pintadas al aceite.

El tratamiento de textura solicitado será previamente sometido a pruebas antes de su aplicación.”

Etc., etc.

Una planta de luces -esbozos, proyectos- da cuenta del trabajo minucioso que significó la iluminación de *Cremona*.

Hubo proyectores dirigidos a zonas particulares, como si cada familia ubicada en su pequeño espacio privado hubiera gozado de una luz que correspondía a su situación anímica y sentimental; y otros dirigidos a destacar elementos expresivos de la escenografía, como las escaleras, las balaustradas en las terrazas, las zonas alejadas del patio del foro, el espacio y la profundidad...

Discípulo calificó su obra de "sainete en seis luces", llamando la atención sobre los momentos del día en que se desarrollan las acciones y la correspondencia con la marcha de los conflictos que enfrentan a los personajes. Alguna vez oí explicar a Saulo Benavente los

matices con que diferenciaba la luz de la "noche dramática" de la luz de la "noche avanzada", y los recursos -cantidad de proyectores, intensidad y color de la luz- con que los lograba. Una prueba de color expresa lo que el escenógrafo esperaba en cuanto a la impresión visual. Se trata de un cartón donde ubicó las manchas de color independientemente de dibujo alguno: en la zona que corresponde al suelo, dominan azules y violáceos; en la zona central, que se corresponde con las puertas y ventanas y la presencia de los personajes, hay manchas de color rosa, celeste y amarillo; en la zona superior, por sobre la construcción, una banda ocre oscuro.

Francisco Javier: Profesor honorario de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Titular de la materia Análisis y Crítica del hecho teatral. Director del Instituto de Artes del Espectáculo de la misma facultad. Doctor en estudios teatrales de la Sorbonne, Universidad de París VIII. Director de teatro y traductor, especialmente del repertorio francés. Autor de El espacio escénico como sistema signifiante, entre otros libros.